

ГЕНРИХ ИБСЕН И РУССКОЕ ДЕКАДЕНТСТВО (К постановке вопроса)

Алла Грачева

(Санкт-Петербург)

Тема «Генрих¹ Ибсен и русское декадентство» (уточним термин, «декадентами» мы называем старших русских символистов), тема эта обширна и почти не исследована в философско-эстетическом и историко-литературном аспектах. Надо отметить, что в числе ее наиболее серьезных исследователей были и сотрудники Пушкинского Дома: специалист по русско-скандинавским литературным взаимосвязям Дмитрий Михайлович Шарыпкин, и ученый-универсалист, академик Георгий Михайлович Фридлендер. Их работы 1970–80-х гг.² до сих пор сохраняют свое научное значение.

Тема «Генрих Ибсен и русское декадентство» имеет два основных аспекта. Во-первых, изучение фактора объективного – влияния идей и эстетики Ибсена на творчество русских декадентов. Во-вторых, исследование: 1) субъективного преломления наследия Ибсена в философско-эстетических концептах русских декадентов; 2) последовательности создания русского варианта «мифа об Ибсене»; 3) использования этого мифа для пропаганды «нового искусства».

Представляется, что в данном случае истоком научного изучения первого аспекта – истории влияния Ибсена на творчество русских декадентов должно быть исследование второго аспекта – т. е. анализ аккомодации и ассимиляции ибсеновского идейного и художественного наследия для его использования в литературной борьбе против «устаревших» ценностей в искусстве и жизни.

Как известно, самым ранним из сохранившихся отзывов русских литераторов на творчество Ибсена, был датированный 1873 годом отклик И. С. Тургенева. Русский классик негативно воспринял индивидуализм норвежского писателя и подчеркнул: «Я не сомневаюсь в последовательности Ибсе-

¹ В начале XX в. перевод имен Генриха Ибсена и его героев на русский язык был вариативен. В статье написание унифицировано по современным нормам орфографии.

² Д. М. Шарыпкин. *Ибсен в русской литературе (1890-е годы)* // Россия и Запад. Из истории литературных отношений. Л., 1973. С. 269–303; Г. М. Фридлендер. *Д. С. Мережковский и Генрих Ибсен (У истоков религиозно-философских идей Мережковского)* // Г. М. Фридлендер. Пушкин. Достоевский. «Серебряный век». СПб., 1995. С. 411–434.

тельств, при котором меньшинство всегда окажется правым, но ведь это исключение, а не правило. В природе здоровье всегда преобладает над болезнью, если бы в мире возобладал отрицательный принцип, у человечества не хватило бы жизненных сил для продолжения существования».³ Таким образом, Тургеневым идеи Ибсена были восприняты как патология, как отрицание незыблемых ценностей.

Если в 70-е гг. XIX в. русские читатели и зрители не могли познакомиться с творчеством Ибсена из-за отсутствия более-менее удовлетворительных переводов, то в 1884 г. пьеса Ибсена *Нора* (*Кукольный дом*) была поставлена в петербургском Александринском театре. Как известно, драма не была воспринята ни публикой, ни рецензентами, но главным следствием этого события было начало осмысления творчества Ибсена русской критикой. Данное исследование не ставило своей целью анализ всего спектра критических отзывов о творчестве писателя в русской прессе, но надо отметить, пользуясь выражением Тургенева, что на начало 90-х гг. и пришлось то «стечение обстоятельств», когда появилось меньшинство, считающее себя правым. Творчество Ибсена подняли на свои знамена русские декаденты, выступая как автономно, так и на страницах своей трибуны – ж. *Северный Вестник*.

Первыми среди них были Н. М. Минский и К. Д. Бальмонт. В 1892 г. в *Северном Вестнике* Минский опубликовал статью *Генрих Ибсен и его пьесы из современной жизни*. Ее идеи были развиты им в отдельной брошюре *Ибсен. Его жизнь и литературная деятельность* (СПб., 1896). Минский сразу же ввел осмысление творчества норвежского писателя в контекст своей трактовки природы «нового направления в искусстве». Высшей ступенью художественного развития драматурга Минский счел пьесу *Гедда Габлер*. Примечательно, что он расценил это произведение как наиболее характерное проявление современного упадка нравов, именно в этом прямом оценочном смысле он использовал в своей статье слово «декаданс». Именно Минский первым из русских адептов «нового искусства» особо остановился на ключевой в этой пьесе декларируемой главной героиней апологии панэстетизма. Он подробно истолковал разговор Гедды и Бранка о самоубийстве Левборга и дальнейшую смерть самой Гедды как утверждение торжества красоты, даже если это «красота смерти». Критик писал: «Во всякой стране, где бы ни отразилось влияние великого декаданса, Гедда Габлер будет для всех родной, всем понятный образ. В чем заключается сущность декаданса? В том, что непосредственное сознание цели жизни покинуло людей. Средства заменили цель [...] Не нужно быть пророком, чтобы предсказать, что скоро мы встре-

³ В. П. Батуринский. *К биографии Тургенева* // «Минувшие годы». 1908. № 8. С. 65–66.

тимся и на сцене, и в романе с разновидностями Гедды Габлер».⁴ Позже Минский дал свой вариант Гедды в образе главной героини «трагедии из современной жизни» *Альма* (1900). В представленной в книге об Ибсене более развернутой трактовке творчества великого норвежца Минский особо остановился на пьесе *Строитель Сольнес*. Критик скептически отнесся к фигуре главного героя, расценив его как символ «мистицизма, основанного на науке»,⁵ но выделил образ Гильды, как символ новых отношений между мужчиной и женщиной, отношений, которые «не любовь и не дружба, и не товарищеский союз, а нечто новое [...] идеал современной или, вернее, грядущей красоты».⁶ Позднее эти идеи красоты смерти и особой любви как воплощения грядущего, отразились не только в произведениях Ф. К. Сологуба, З. Н. Гиппиус, но стали позднее и достоянием массовой беллетристики, преломившись, например, в кривом зеркале скандально-известного рассказа Ан. Каменского *Леда* (1907). В своей книге Минский впервые процитировал знаменитое письмо Ибсена Георгу Брандесу: «Ни понятия нравственности, ни формы искусства не вечны. [...] Как мало в сущности понятий, в которые мы обязательно должны верить. Кто поручится мне, что дважды два на Юпитере пять?»⁷ В дальнейшем это утверждение эстетической и этической «теории относительности» будет постоянно цитироваться русскими декадентами, как доказательство правоты отрицаемого большинством «нового искусства» и его идей, среди которых на первом месте стояла проповедь индивидуализма.

В 1892 г. другой лидер декадентства в России Бальмонт перевел книгу Г. Йегера *Генрик Ибсен* (М., 1892), драмы *Привидения*, *Дикая утка*, отрывки из драмы *Бранд*, а позднее в 1908 г. – *Маленький Эйольф*. Для Бальмонта норвежский драматург был одним из «наиболее выдающихся символистов, декадентов и импрессионистов».⁸ Как всегда случалось с Бальмонтом, рецензенты сочли его переводы слишком вольными, но это было характерное для русского поэта переплавление «чужого» творчества в горне «своего» и создание в итоге своеобразного варианта бальмонтского Ибсена. Результатом освоения поэтом творчества норвежского писателя стало значительное влияние его тематики и идей на поэтический сборник Бальмонта *Под северным небом* (СПб., 1894) (стих. *У фьорда*, *У скандинавских скал*, *Норвежская девушка*, *Горный король*. *Скандинавская баллада* и др.). Следующий сборник Бальмонта *В безбрежности* (1895) открывался лирическим вступлением –

⁴ Н. М. Минский. *Генрик Ибсен и его пьесы из современной жизни* // «Северный Вестник». 1892. № 10. С. 97, 99.

⁵ Н. М. Минский. *Ибсен. Его жизнь и литературная деятельность*. СПб., 1896. С. 90.

⁶ Там же. С. 91.

⁷ Там же. С. 14.

⁸ К. Д. Бальмонт. *Горные вершины*. М., 1904. С. 79.

своего рода декларацией поэта, напрямую основанной на образности и идеях пьесы Ибсена *Строитель Сольнес*:

*Я мечтою ловил уходящие тени,
Уходящие тени погасавшего дня,
Я на башню всходил, и дрожали ступени,
И дрожали ступени под ногой у меня.*

*И чем выше я шел, тем ясней рисовались,
Тем ясней рисовались очертанья вдали,
И какие-то звуки вдали раздавались,
Вкруг меня раздавались от Небес и Земли.*

.....
*Я узнал, как ловить уходящие тени,
Уходящие тени потускневшего дня,
И все выше я шел, и дрожали ступени,
И дрожали ступени под ногой у меня.⁹*

Таким образом, в аспекте заявленной нами темы можно сказать, что в 90-е гг. произведения Бальмонта были своего рода медиатором, доносившим до русского читателя зовы творчества Ибсена. Любопытно, что в 1910-е гг. эта своеобразная бальмонтовская пропаганда Ибсена была травестирована до уровня ее восприятия массовой культурой. В популярном романе-бестселлере А. А. Вербицкой *Ключи счастья* значительное место занимает изображение декадента-поэта Гаральда, сочинившего символическую пьесу *Сказка*, сюжетно восходящую к ибсеновскому *Пер-Гюнту*.

На страницах того же *Северного Вестника* в 1893 г. появилась статья ведущего критика журнала А. П. Волынского *Литературные заметки*, значительный раздел которой был посвящен анализу драмы Г. Ибсена *Строитель Сольнес*. Волынский изначально задал читателю тезу: *Строитель Сольнес* – «произведение гениальное по замыслу и совершенно исключительное по исполнению».¹⁰ Дальнейшее последовательное доказательство этого состояло в том, что, по мнению критика, драматург сумел в новой символической форме выразить новое же содержание: «Последнее явление третьего действия читается с затаенным дыханием [...] Поднимется или не поднимется Сольнес по лесам на вершину башни? [...] Он поднимается все выше и выше и скоро дойдет до вершины... [...] Сольнес умер на высоте своего дела, достигнув полной свободы [...] В трех фазисах художественной деятельности Сольнеса пред нами проходят три великих идеи: идея простой и чистосердечной веры, идея служения людям и, наконец, идея высшего, свободного творчества [...] Смерть – это свобода, пробуждение от мучительного сна жизни

⁹ К. Д. Бальмонт. *Собр. соч. в 2 т.* Т. 1. Можайск, 1994. С. 49.

¹⁰ А. П. Волынский. *Литературные заметки* // «Северный Вестник». 1893. № 5. С. 110.

[...] надо радостно искать смерти, как избавительницы [...] она возвращает человека на его духовную родину».¹¹ Анализ пьесы Ибсена стал для Волынского формой для манифестирования новых идей, пропагандировавшихся «новым искусством». Для критика финал пьесы – это «апофеоз идеализма в замечательной литературной форме».¹² Волынский настаивал, что главный персонаж пьесы – это герой современности, сумевший ценой жизни через настоящее перешагнуть в будущее. Тем самым в своей оценке природы ибсеновских героев Волынский перекликался с Минским, подобным же образом охарактеризовавшим главное действующее лицо пьесы *Гедда Габлер*.

Не остался в стороне от анализа творчества Ибсена и аккумуляции его наследия в свои произведения теоретик и практик русского декадентства Д. С. Мережковский, включивший норвежского писателя в число «вечных спутников» человечества. В 1897 г. в очерке *Ибсен*, кратко очертив биографический и литературный путь писателя, Мережковский остановился на двух пьесах – *Призраки* и *Гедда Габлер*. Их анализ критик подчинил выявлению на примере образов Ибсена тех идей, которые представлялись ему основополагающими для эстетического понимания «духа времени». По Мережковскому, Ибсен – мистик. «Всюду поэт показывает нам, что земное существование нельзя ограничить земными пределами, что люди живут и страдают для прекрасных и одиноких мгновений высшего идеализма – все равно, проявляется ли он в безнадежной скорби, или в безнадежном восторге, которые, по уверению Платона, в своих крайних пределах сливаются в одно».¹³ Анализируя пьесу *Гедда Габлер*, Мережковский, также как и Минский, заострил внимание на философском осмыслении «красоты смерти». Но если Минский остановился на утверждении доминирования панэстетизма и права на личный выбор жизни или смерти, то Мережковский связал символику смерти Гедды с утратой современным поколением веры. «Если бы Гедда нашла такого Бога, во имя которого стоило бы жить и умереть, она сделалась бы героиней или мученицей. [...] Когда Гедда лежит перед нами мертвая, в своей безнадежной красоте [...] у нас не хватает духу произнести над ней приговор [...] за ее нравственный нигилизм [...] Мы понимаем трагическую судьбу поколений, обреченных родиться и страдать, [...] когда старые боги умерли и новые не родились».¹⁴ Как видим, в своей интерпретации творчества Ибсена Мережковский сделал его «вечным спутником» – своим союзником в утверждении концепции необходимости возрождения нового религиозного сознания. При

¹¹ Там же. С. 115–116.

¹² Там же. С. 123.

¹³ Д. С. Мережковский. *Вечные спутники. Ибсен*. 3-е изд. СПб., 1907. С. 27.

¹⁴ Там же. С. 42.

этом любопытно, что в очерке он ни разу не упомянул пьесу Ибсена *Кесарь и Галилеянин*, хотя как установил Д. М. Шарыпкин,¹⁵ последняя является одним из прямых сюжетных и идейных источников романа Мережковского *Смерть богов (Юлиан Отступник)* (1895).

Если Минский, Бальмонт, Мережковский, Волынский были активными участниками борьбы за Ибсена, интерпретации его творчества в свете идейных и эстетических деклараций русского декадентства, то литературный критик З. А. Венгерова в своих аналитических обзорах современной литературы всегда старалась стоять «над схваткой». Однако на деле ее статьи о виднейших явлениях мирового «нового искусства» содействовали укреплению его позиций в России. В статье *Генрик Ибсен* (1896) она констатировала состояние постижения творчества норвежского писателя русской аудиторией: «У нас же Ибсен известен больше понаслышке. О нем много говорят, иногда пишут, именем его пользуются как полемическим орудием, когда хвалят – и еще чаще когда осуждают произведения новых писателей. Но в сознание русской публики Ибсен еще не проник».¹⁶ Приветствуя начало издания собрания сочинений Ибсена, Венгерова дала объективный анализ этапов его творчества и, с высоты европейского взгляда на развитие новейшей литературы, показала, что современники уже восприняли ибсеновское разрушение «призраков» устаревших общественных и моральных ценностей, и что образ Гедды Габлер – женщины, которая «не умеет жить, но умеет красиво умереть»¹⁷ уже породил много литературных подражаний. В то же время, Венгерова, и в этом проявилась близость ее позиции к идеологам русского «нового искусства», отметила, что достижением Ибсена является «проповедь свободы и красоты в жизни».¹⁸

Подводя итоги, можно сделать вывод о том, что русские декаденты, на долю которых выпала участь первыми пробивать брешь в стене пантеона старых культурных ценностей, восприняли из многообразия художественного и идейного наследия Ибсена прежде всего идеи индивидуализма, панэстетизма и трагической тяги к неведомому Богу. На первые места по значимости проявления в них «духа времени» они ставили пьесы *Призраки*, *Гедда Габлер*, *Строитель Сольнес*. Характерно, что декаденты прошли мимо или негативно оценили драматическую поэму *Пер Гюнт*. Минский писал: «В Норвегии эта поэма уже сделалась классическою; мы не полагаем, чтобы она когда-нибудь приобрела такое значение в европейской литературе. [...] В особен-

¹⁵ Д. М. Шарыпкин. *Ибсен в русской литературе (1890-е годы)*. Л., 1973. С. 281.

¹⁶ З. Н. Венгерова. *Генрик Ибсен* // З. Н. Венгерова. Литературные характеристики. Т. 1. СПб., 1897. С. 265.

¹⁷ Там же. С. 285.

¹⁸ Там же.

ности невероятной кажется нам судьба Сольвейг [...] ее любовь к Пер Гюнту, ее верность [...] С недоумением мы узнаем в конце поэмы, что любовь этой северной Гретхен каким-то чудом спасла Пер Гюнта».¹⁹ Это же негативное восприятие иностранными (в том числе русскими) читателями *Пер-Гюнта* отметила и Венгерова, указав, что, по ее мнению, пьеса загромождена «странностями, доходящими иногда до комизма».²⁰ Как оказалось в дальнейшем, время этой пьесы Ибсена пришло, когда за освоение творчества норвежского писателя взялись младшие символисты-соловьевцы, которые осмыслили образ Сольвейг как одно из проявлений Вечной Женственности.

Влияние Ибсена на русскую культуру было и продолжает оставаться значительным. Каждое поколение обретает «своего Ибсена», о чем точно сказал Мережковский: «Не должно забывать, что, несмотря на нашу любовь или ненависть, Ибсен переживет нас и наш мгновенный суд. Имя его с каждым днем растет. Будем же осторожнее судить о нем. Попытаемся выяснить, кто он и какое впечатление производит на нас, детей того века, который он дерзнул судить таким беспощадным судом».²¹

¹⁹ Н. М. Минский. *Ибсен. Его жизнь и литературная деятельность*. С. 37.

²⁰ З. Н. Венгерова. Цит. произв. С. 274.

²¹ Д. С. Мережковский. Цит. произв. С. 3.